
Verga in Spagna attraverso le traduzioni

Gaetano Lalomia



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/transalpina/500>

DOI: 10.4000/transalpina.500

ISSN: 2534-5184

Editore

Presses universitaires de Caen

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 novembre 2019

Paginazione: 37-56

ISBN: 978-2-84133-944-0

ISSN: 1278-334X

Notizia bibliografica digitale

Gaetano Lalomia, « Verga in Spagna attraverso le traduzioni », *Transalpina* [Online], 22 | 2019, online dal 01 novembre 2020, consultato il 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/transalpina/500> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transalpina.500>

VERGA IN SPAGNA ATTRAVERSO LE TRADUZIONI

Riassunto: Il saggio intende dare conto dei primi risultati di una ricerca più ampia volta a studiare la ricezione delle opere di Giovanni Verga in Spagna attraverso la traduzione. Sebbene vi siano stati notevoli contributi che in passato hanno sottolineato come la Spagna sia stata interessata all'opera verghiana, in realtà manca a tutt'oggi un quadro d'insieme che offra sia una panoramica dei traduttori e delle case editrici interessate alle opere di Verga, sia la questione dei modi della traduzione.

Résumé: *L'article souhaite rendre compte des premiers résultats d'une recherche plus vaste visant à étudier la réception des œuvres de Giovanni Verga en Espagne par le biais de la traduction. Même si dans le passé des contributions importantes ont souligné l'intérêt suscité par l'œuvre de Verga en Espagne, il manque encore aujourd'hui un tableau d'ensemble qui offre à la fois un aperçu des traducteurs et des maisons d'édition intéressés par les œuvres de Verga, et un examen des questions traductives posées par ses textes.*

Non vi sono dubbi che Giovanni Verga sia uno scrittore internazionale; la sua produzione romanzesca e narrativa viene tradotta in tutte le lingue europee (e con tutta probabilità anche in lingue non europee), e ciò testimonia senz'altro sia l'ingresso dell'autore nel canone letterario europeo, sia una fruizione che si snoda in un tempo piuttosto ampio. Con tutta probabilità è la Francia ad avviare per prima una lettura in traduzione delle sue opere, de *I Malavoglia* in particolare¹, cui seguono poi altri paesi europei. In realtà bisognerebbe indagare con sistematicità quante e quali opere di Verga siano state tradotte, una sorta di radiografia che restituirebbe il quadro ricezionale europeo e non dei testi conosciuti e letti in altre lingue.

Per quanto concerne la Spagna si registra una certa deficienza, a parte i meritevoli contributi di María de las Nieves Muñiz Muñiz, di María Teresa Navarro e di Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado che sono da considerarsi, a mio avviso, primi importanti approcci necessari, però, di

1. G. Longo, «La "Cavalleria rusticana" in Francia», *Il castello di Elsinore*, V, 13, 1992, p. 79-108; Id., «La fortune de Verga en France (1880-1910)», *Bulletin de liaison et d'information*, 16, 1994, p. 65-101.

ampliamento e approfondimenti². Del tutto assente, infatti, mi pare sia indagato il versante più squisitamente linguistico e stilistico in traduzione dello scrittore siciliano, cioè manca un panorama del laboratorio dei traduttori che metta in luce le scelte traduttive di chi si è cimentato con la complessa e articolata lingua di Verga.

I contributi degli studiosi sopra citati hanno senz'altro il merito di prendere atto che Verga fosse certamente conosciuto in Spagna attraverso le traduzioni delle sue opere, ma i quesiti intorno alla ricezione, come ho già detto, restano ancora molti.

Il primo dato certo è che le opere di Verga, anche se non tutte, erano note al pubblico spagnolo già sin dalla fine dell'Ottocento, come si rileva da un primo spoglio delle maggiori testate giornalistiche o delle più note riviste dedicate ai libri del tempo. Un mero sondaggio esplorativo mi ha, infatti, permesso di verificare come il nome di Giovanni Verga appaia per lo più vincolato alla messa in musica di *Cavalleria rusticana*, opera che viene sistematicamente rappresentata in Spagna³, ma non solo. Pedro Luis Guevara Mallado, inoltre, fornisce un documento assai importante che riguarda un autore di gran levatura come Pío Baroja, il quale stima così tanto lo scrittore siciliano da inviargli una copia de *La feria de los discretos* (1905) tradotto in italiano nel 1907 (*La scuola dei furbi*) ed edito dai fratelli Treves a Milano con una missiva di accompagnamento nella quale Baroja esprime la sua ammirazione per i romanzi di Verga⁴. Che fra i due vi fosse una reciproca stima è testimoniata dalla risposta che lo stesso Verga invia a Baroja, missiva pubblicata nel giornale *El País* il 26 novembre del 1907 (ma la lettera data il 15 novembre dello stesso anno) nella quale Verga ringrazia l'autore spagnolo, elogiando il suo romanzo⁵.

Il nome di Verga, tuttavia, è anche riconosciuto in Spagna grazie alla sua produzione letteraria che viene tradotta tra il 1892 e il 1936. Viste tali

-
2. M.^a de las Nieves Muñiz Muñiz, «Reflexiones en torno a la primera traducción española de *I Malavoglia*», in *I Malavoglia* (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 26-28 novembre 1981), 2 voll., Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1982, vol. 2, p. 899-921; M.^a Teresa Navarro, «La fortuna dell'opera di Giovanni Verga in Spagna», in *Altro su Verga*, a cura di N. Mineo, Catania, Prova d'Autore, 1989, p. 29-40; P.L. Ladrón de Guevara Mellado, «Ancora notizie su Verga in Spagna: Pío Baroja», in *Famiglia e Società nell'opera di G. Verga* (Atti del Convegno Nazionale, Perugia, 25-27 ottobre 1989), a cura di N. Cacciaglia, A. Neiger, R. Pavese, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1991, p. 449-456.
 3. Si veda, per esempio, *La correspondencia de España* 1890, nel cui supplemento settimanale dedicato alle scienze, alla letteratura e alle arti, si può leggere un ampio trafiletto nel quale si dà notizia della messa in scena dell'opera al Teatro Real di Madrid. Nel riferire la storia si mette in evidenza che il tema è desunto dalle «*escenas populares de Verga*».
 4. P.L. Ladrón de Guevara Mellado, «Ancora notizie su Verga in Spagna: Pío Baroja».
 5. Cf. Appendice.

premesse mi pare fondamentale offrire un primo quadro generale chiedendoci quali opere di Verga penetrano nella cultura spagnola (castigliana in particolare); quando queste vengono recepite e in quale contesto culturale esse riescono ad attecchire; infine, quali i modi della traduzione di dette opere. Si tratta di problemi diversi che però a oggi, mi pare, non siano stati affrontati. Non è mia intenzione dare risposte a tutte queste domande, ma iniziare a porre la questione mi pare ormai irrinunciabile se s'intende ricostruire un quadro europeo della ricezione di Giovanni Verga. In questa sede mi limiterò a una visione di ordine generale finalizzata a una ricostruzione socio-letteraria che permetta di raffigurare il quadro ricezionale di Verga nella cultura spagnola della prima metà del secolo XIX, con un breve saggio finale circa i problemi e i modi della traduzione, giusto per esemplificare l'ordine della questione linguistica che, nel caso di Giovanni Verga, non è cosa da poco, come ricordano i saggi di Gabriella Alfieri e, da ultimo, il contributo di Daria Motta.

Verga in Spagna. Uno sguardo generale

È bene iniziare da una visione generale che tenga conto delle opere di Verga tradotte in lingua spagnola. Preciso, però, che in questa fase non si tiene conto dei testi tradotti in catalano:

Anno	Titolo	Traduttore	Casa editrice	Città
1892	<i>Hidalguía montaraz</i>	Anónimo	«La España Moderna», n. 47, p. 135-140	
1920 ca.	<i>Eva</i>	Rafael Cansinos Assens	Editorial América	Madrid
1920	<i>Los Malasangre</i>	Cipriano Rivas Cherif	Calpe	Madrid
1920?	<i>Eros</i>	Pedro Pedraza y Páez	Ramón Sopena	Barcelona
1920	<i>La vida en los campos</i>	Cipriano Rivas Cherif	Calpe	Madrid
1922	<i>Eva-Historia de una curraca</i>	Pedro Pedraza y Paez	Ramón Sopena	Barcelona
1924	<i>El marido de Elena</i>	Miguel Cuevas	Calpe	Madrid
1924	<i>X</i>	Anónimo	Editorial Regina	Barcelona

1932	<i>Cavalleria rusticana</i> <i>La Loba</i> <i>Nedda</i> <i>Capricho</i> <i>Jeli el pastor</i> <i>Malpelo</i> <i>La guerra del «Abrojo»</i> <i>Guerra de Santos</i> <i>Pucherete</i>	Cipriano Rivas Cherif	<i>Revista literaria</i> , Novelas y Cuentos (Año IV, n. 165)	
1935	<i>Historia de una curruca</i> (novela romántica)	Pedro Pedraza y Paez	<i>Revista literaria</i> , Novelas y Cuentos (Año VII, n. 321)	
1936	<i>Eva, amor de artista</i>	Pedro Pedraza y Paez		Madrid

Tabella 1

La cronologia dei romanzi e delle novelle verghiane si snoda dalla metà dell'Ottocento (del 1856-57 è la redazione del primo romanzo, *Amore e Patria*) al 1922 (a tale data risale la pubblicazione di *Una capanna e il tuo cuore*). Tenendo conto di tali coordinate, le traduzioni spagnole si spostano piuttosto in avanti, suggerendo come la ricezione dei testi verghiani non sia immediata se, con esclusione di *Cavalleria rusticana* del 1892, le opere riportate dalla tabella fanno riferimento a un arco cronologico che va dal 1920 sino al 1936. Il periodo di maggiore fervore traduttorio si manifesta tra il 1920 e il 1930, un decennio in cui si traducono molte opere verghiane (cfr. Tabella 2).

Merita poi una riflessione sulle opere tradotte; non tutto Verga viene tradotto in Spagna, per lo meno nei primi anni del Novecento. Sorprende notare, per esempio, come *I Malavoglia* sembra passare in silenzio, o con poca risonanza, rispetto ad altre opere verghiane; senza dubbio l'opera più tradotta è *Cavalleria rusticana*, certamente per influsso della riscrittura librettistica e della musica di Pietro Mascagni. Tra i romanzi maggiormente tradotti e ripubblicati figurano *Eva* e *Historia de una carruca* cui seguono poi le novelle, in prima battuta la raccolta *Vida en los campos* e poi alcune novelle sparse. Seguono, infine, *Marido de Elena* e *Los Malasangre*.

Riprendendo i dati offerti dalla Tabella 1, con esclusione di *Cavalleria rusticana* che è già nota in traduzione alla fine dell'Ottocento, prima del 1920 le opere di Verga sembrano essere ignote. In realtà le cose non stanno così, perché uno sguardo alle testate giornalistiche di primo Novecento

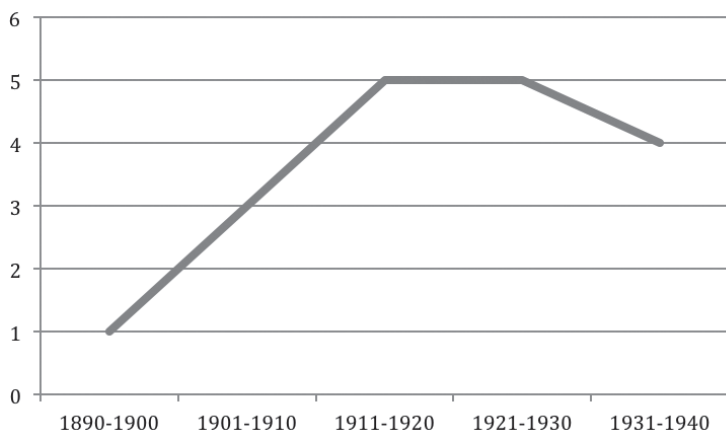


Tabella 2

offre un panorama ben diverso. Indubbiamente è sempre il teatro la via della notorietà verghiana in Spagna: a parte *Cavalleria rusticana*, si parla di Verga, per esempio, anche nel caso dello straordinario successo della messa in scena de *La lupa* per opera della compagnia di Giovanni Grasso (*La correspondencia militar*, 1907), e, fatto ancor più sorprendente, ne *La lectura* (1904), nel corso di un elogio ad Alejandro Larrubiera per la pubblicazione di *La lioxa*, si fa espresso riferimento ai «relatos» verghiani poiché questo romanzo di Larrubiera li ricorda molto, il che lascia supporre che a quella data vi era una circolazione dei racconti di Verga. La questione è se il pubblico spagnolo leggesse i «relatos» in lingua italiana o vi fosse già una traduzione. Allo stato attuale delle ricerche non mi pare che vi fosse una qualche traduzione, e forse si può escludere che circolasse qualche traduzione in lingua francese; un primo regesto delle traduzioni verghiane in francese, infatti, esclude tale ipotesi per essere alcune novelle tradotte non prima del 1907⁶.

Che poi lo scrittore siciliano fosse considerato uno dei maggiori autori italiani lo dimostra un articolo del 1906, pubblicato sempre nella rivista *La lectura*, dal titolo *¿Qué libros se leen en Italia?* In esso, tra i tanti autori e testi, si cita proprio *I Malavoglia* quale opera di pregio.

Andando poi ancora più indietro, sempre ne *La lectura* (1902), nella rubrica *El teatro extranjero* interamente dedicata al teatro italiano, non solo si fa cenno ai contributi teatrali di Verga, ma si dice espressamente

6. Mi riferisco a *La Maitresse de Gramigna*, *La guerre de Saint Pascal et de Saint Roch*, *Cavalleria Rusticana*, *La Louve*, tradotte da M^{me} Jean Carrère ed editi a Parigi per la Librairie Plon Plon-Nourrit et C^e. Ringrazio il dott. Alessandro Monachello per avermi fornito alcuni dati.

che il pubblico spagnolo apprezza anche il Verga narratore non solo di *Cavalleria rusticana*, ma anche di *Una peccatrice*.

L'elenco potrebbe continuare, e anzi è auspicabile incrementare la ricerca in tale direzione, ma ciò basta per dimostrare come Giovanni Verga fosse già conosciuto ai lettori spagnoli ben prima della messa in atto delle traduzioni dei suoi romanzi. Confermerebbe tale ipotesi un dato interessante: un'indagine effettuata nel *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* rileva che presso la Fundación Lázaro Galdiano si conserva un esemplare della IV edizione delle *Novelle* di Verga edita dai fratelli Treves a Milano nel 1887, *Tigre reale* (fratelli Treves, Milano, 1887), e *Vita dei campi* (fratelli Treves, Milano, 1881). Lázaro Galdiano era un appassionato bibliofilo (la sua biblioteca registra circa 20.000 volumi), nonché attivo uomo di cultura di fine Ottocento / primo Novecento; fondatore della rivista *La España Moderna*, nella quale hanno collaborato Unamuno, Pardo Bazán, Valera, Zorrilla, egli contribuisce a quel rinnovamento culturale che sin dalla fine dell'Ottocento anima la Spagna e soprattutto Madrid. In definitiva, esiste una ricezione verghiana ben prima delle traduzioni delle sue opere, e attraverso la lingua italiana. Non solo, ma la biblioteca Lázaro Galdiano confermerebbe pure l'interesse per un certo tipo di narrativa verghiana, quella ancora non più squisitamente verista.

Un ruolo certamente fondamentale nella diffusione della conoscenza delle opere verghiane ha giocato senz'altro la moda delle riviste letterarie, vere e proprie sedi di dibattiti sulla letteratura, nonché luogo nel quale una serie di intellettuali ha l'opportunità di pubblicare racconti, poesie, romanzi in serie.

Hidalguía montaraz (*Cavalleria rusticana*) si presenta al pubblico spagnolo di lingua castigliana nel 1892 in *La España Moderna*, una delle più attraenti e longeve riviste dell'epoca; viene creata da José Lázaro Galdiano nel 1889 e conta dei grandi intellettuali della Restaurazione e la traduzione del meglio della letteratura naturalista internazionale⁷, sicché non pare del tutto strano che in essa si trovi la traduzione di *Cavalleria rusticana*. Altre traduzioni saranno proposte, ma non della novella verghiana, bensì del libretto d'opera per mano di José Lloret y de Yepes (nel [1902] e nel [1903]). Nel 1932 *Cavalleria rusticana* riappare tradotta insieme ad altre novelle verghiane per la *Revista Literaria Novelas y Cuentos*⁸. Ora, la presenza di Verga nelle riviste letterarie non è una novità in assoluto, soprattutto se si

7. J.C. Mainier, *Historia de la literatura española. 6 Modernidad y nacionalismo (1900-1939)*, Barcelona, Crítica, 2010, p. 165-183, p. 170.

8. *La loba, Nedda, Capricho, Jeli el pastor, Malpelo, La guerra del « abrojo », Guerra de Santos e Pucherete*.

tiene conto del panorama di arrivo di questi testi. Nelle riviste, e attraverso di esse, si dà vita ad ampi e animati dibattiti letterari, ma, soprattutto, trovano collocazione una serie di scritti che diversamente non potrebbero circolare: poesie, novelle, suggestioni letterarie di vario genere, rassegne, tutto confluisce nelle riviste che animano i dibattiti letterari madrileni dei primi anni del Novecento. Nelle riviste, peraltro, scrivono quegli autori che maggiormente animano il dibattito culturale del momento: Pío Baroja, Eugenio d'Ors, Ramón, José Ortega y Gasset, Jacinto Benavente, Martínez Ruiz (Azorín), Ramón Gómez de la Serna, solo per citarne alcuni⁹. In definitiva, il nome di Giovanni Verga viene inserito nel circuito più in vista dell'intellettualità madrilena di primo Novecento.

Certo, bisognerebbe pure valutare le ragioni dell'interesse verso le opere di Giovanni Verga, aspetto non del tutto facile da sondare per via di alcuni elementi contraddittori che forniscono le fonti. In altre parole, bisognerebbe anche intraprendere un'analisi della critica spagnola rispetto alle opere di Verga conosciute e tradotte. Se per un verso le indagini sulle riviste restituiscono il successo di Verga come scrittore di teatro e di romanzi, dall'altra in taluni casi emergono opinioni ben diverse. È, per esempio, il caso di Mario Puccini, autore italiano che redige *informes* sulla cultura letteraria italiana per *La Pluma*, rivista letteraria fondata e diretta, tra gli altri, da uno dei traduttori di Verga, Cipriano de Rivas Cherif, che nell'aggiornare i lettori spagnoli sulle tendenze e sulle mode letterarie italiane del momento, fa notare che lo scrittore che nei primi anni del Novecento riscuote maggiore successo è senza dubbio D'Annunzio. La fama e l'importanza di tale scrittore è tale da ottenebrare la voce di tanti altri scrittori italiani coevi, tra i quali lo stesso Verga.

*Giovanni Verga, por ejemplo, que es nuestro más grande novelista vivo, ha cumplido en septiembre ochenta años. Ciertamente que su fama es más antigua que la de d'Annunzio; pero sus obras más fuertes, e incluso las dos maestras: I Malavoglia y Mastro Don Gesualdo salieron a la luz precisamente cuando se delineaba el fenómeno d'Annunzio; de suerte que sólo algunos críticos y un público restringido se dieron cuenta de que Verga, con aquellas dos novelas, se unía de pronto a la gran tradición manzoniana, fuera de toda escuela o programa*¹⁰.

9. Per un panorama delle riviste letterarie di primo Novecento, cfr. J.C. Mainer, *Historia de la literatura española*. 6, p. 165-183. Per un'analisi più approfondita, cfr. M.J. Ramos Ortega, *Las revistas literarias en España entre la «edad de plata» y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Madrid, Ediciones de la Torre, 2001.

10. M. Puccini, «Letras italianas», *La Pluma*, ottobre 1920, n° 5, p. 220-226, p. 221.

L'interrogativo, pertanto, è: cosa poteva piacere ai lettori spagnoli di Verga? Una ricerca di carattere semiotico sui racconti pubblicati dal 1907 al 1912 nella rivista *El cuento semanal* (ben 277) rileva che la struttura narrativa sia quasi sempre la stessa per cui uno o vari soggetti dell'azione passano da alcuni stadi o trasformazioni; attraverso il racconto la storia vissuta dai personaggi consiste nella trasformazione di una situazione iniziale in un'altra finale. Stando alle indagini degli studiosi, le narrazioni presentano tutte due soggetti, A e B, vincolati da una relazione amorosa che però si scontrano con un fattore detto C che può presentare per lo meno sette varianti¹¹. Senza entrare troppo nel merito, pare evidente che da questo punto di vista narrazioni quali *Eva*, *Eros* e *Il marito di Elena* rispecchiano tale modello narrativo, presentando anche momenti narrativi di un certo gusto decadente che ben si confaceva alla sensibilità culturale dei primi del Novecento. Dall'altra, opere quali *Storia di una capinera*, *Cavalleria rusticana*, *I Malavoglia*, nonché le novelle di *Vita dei campi* e quelle tradotte nel 1932 (cfr. Tabella 1) mettevano in scena situazioni che rappresentavano quello scollamento tra una cultura agraria e anacronistica che entrava in contrasto con quella urbana tipica della Spagna del primo Novecento¹².

Sono queste semplici sollecitazioni che meriterebbero di essere approfondite, ma sulle quali non intendo indugiare ulteriormente lasciando a chi ha maggiori competenze di me il mettere in luce tali aspetti. Piuttosto, mi pare interessante analizzare la questione socio-letteraria attraverso la disamina della collocazione editoriale delle opere di Verga tradotte in Spagna.

La narrativa verghiana e l'editoria spagnola

Se le riviste letterarie vivacizzano il dibattito culturale del momento, animate dall'idea di rivitalizzare una cultura che era percepita stantia, chiusa e poco incline a guardare agli altri paesi europei, non meno sensibile al rinnovamento appare l'editoria, con meccanismi diversi e implicazioni altrettanto diverse. Ruben Darío, negli ultimi anni dell'Ottocento, per esempio, lamenta come la Spagna sia poco aggiornata in materia di circolazione libraria¹³, per quanto isole felici ve ne fossero. È il caso di ricordare il libraio valenzano Francisco Sempere che non solo stampa classici spagnoli, ma anche autori stranieri quali Mirbeau, France, Gorki, e finanche Matilde Serao, o di librai barcellonesi che guardavano ai grandi autori contemporanei oltre i

11. *Ideología y texto en el cuento semanal (1907-1912)*, B. Magnien et al. (éd.), Madrid, Ediciones de la torre, 1986, p. 60.

12. J.C. Mainer, *La edad de plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Ediciones Asenet, 1975, p. 75-78.

13. J.C. Mainer, *Historia de la literatura española*. 6, p. 183-184.

Pirenei¹⁴. Non meno rilevante, e da menzionare, è la casa editrice Gallach, di Barcellona (che poi confluirà nella più grande ambiziosa C.A.L.P.E) e la casa editrice fondata, sempre a Barcellona, da Ramón Sopena. Il riferimento a queste case editrici non è casuale visto che, se si riprende sotto mano la Tabella 1, si può notare come esse inseriscano nei loro cataloghi opere di Giovanni Verga.

La casa editrice Sopena pubblica due opere verghiane: *Eros* (1920) e *Historia de una carruca* (1922?). Si tratta, per quello che ho potuto sapere, di una casa editrice diretta da Ramón Sopena nata nel 1894 nella provincia di Barcellona. Per cercare maggiore fortuna, Sopena si sposta a Barcellona; all'inizio, la casa editrice, a parte produrre lavori tipici di una qualsiasi tipografia, si dedica alla stampa di produzione erotica che però, a causa di problemi con la legge, abbandonerà presto per seguire due filoni principali: la letteratura e l'insegnamento. Da qui la creazione di due collane: la «Biblioteca Selecta» e la «Biblioteca Sopena». Ancora non sono riuscito a consultare i cataloghi per operare alcune verifiche, così come delle altre case editrici non sono in grado di fornire dati specifici. Si tratta, in fondo, di una ricerca ancora lontano dal definirsi conclusa.

La vera rivoluzione si deve alla creazione della casa editrice C.A.L.P.E (acronimo di Compañía Anónima de Librería, Publicaciones y Ediciones) voluta da Nicolas María Urgoiti che aveva ben chiare alcune questioni importanti: pluralismo e modernizzazione, diffusione della cultura, ampliamento del pensiero classico e moderno, diffusione delle nuove tecniche e delle scienze, profitto e crescita economica¹⁵. A tale proposito, si crea la *Colección Universal*, una collana che pubblica i classici della letteratura a costi bassissimi, che nei primi anni '20 del Novecento pubblica venti numeri al mese, ampliando anche la quantità delle traduzioni, giungendo a centocinquanta che si aggiungono ai classici spagnoli¹⁶. Tra questi figura anche Giovanni Verga. Lo scrittore siciliano, infatti, entra nel catalogo con ben tre opere: *Los Malasangre* (1920), *La vida en los campos* (1920) ed *El marido de Helena* (1924). Nel giro di pochi anni, quindi, la *Colección Universal* vede aumentare esponenzialmente i propri prodotti, segno di un evidente ampliamento del pubblico lettore di romanzi di autori non solo

14. *Ibid.*, p. 184-185.

15. J.M. Sánchez Vigil, *Calpe. Paradigma editorial (1918-1925)*, Gijón, Ediciones Trea, 2005, p. 76.

16. *Ibid.*, p. 247. Stando a quanto riporta A. Sánchez Álvarez-Insúa, «Colecciones literarias», in *Historia de la edición en España 1836-1936*, J.A. Martínez Martín (dir.), Madrid, Marcial Pons, 2001, p. 373-395, la casa editrice Calpe pubblica, nella «Colección Universal», tra il 1919 e il 1925, più di trecento opere considerate «universali»: i classici greco-latini, inglesi, autori romantici europei, il Siglo de Oro spagnolo, e i grandi romanzi russi, francesi e inglesi (p. 375-376).

spagnoli. La modernizzazione auspicata da Urgoiti era avvenuta, il desiderio di guardare alla produzione letteraria oltre i Pirenei era evidentemente in atto, così come auspicavano gli intellettuali dell'età di *plata*.

Dato il successo, tanto delle pubblicazioni della C.A.L.P.E, quanto della *Colección Universal*, nel 1921 si realizza il primo catalogo *general* delle edizioni della casa editrice. La *Colección Universal* è ovviamente presente con un folto elenco di autori e titoli fra i quali figura anche Giovanni Verga. Una breve nota introduttiva dice:

Suele suceder que estos grandes genios que admiramos permanezcan más admirados que conocidos, más citados que leídos. Y la culpa no es del público. Esto debe acentuarse enérgicamente. En casi todos los países cultos existen en abundancia ediciones limpias, claras y accesibles de los clásicos universales. Entre nosotros escasean esas ediciones o se concreta a un aspecto limitadísimo de la literatura. Per eso la Compañía Editorial creyó desde el primer instante que era una obligación amplísima, donde tuviesen cabida todas las obras pretéritas que el tiempo hubiese consagrado; creyó que era preciso poner al alcance de todos ese tesoro espiritual de la humanidad, la obra toda de las generaciones. Y concibió la Colección Universal¹⁷.

È chiaro che alla base della politica della casa editrice vi sia un intento divulgativo quanto più ampio possibile, a partire da quelli che sono considerati i classici di tutti i tempi, quelli che costituiscono, come si dice, il «tesoro espiritual de la humanidad» di qualsiasi generazione.

Siffatta idea permane alla base della redazione del catalogo del 1953, quando già la casa editrice C.A.L.P.E. si fonde con la Espasa; nella sezione «Letteratura» prende posto, tra le tante collezioni, pure la «Colección Universal» della quale si dice:

Es la biblioteca compuesta por los libros inmortales, los que el tiempo ensalza de todas las época y países, aquellos que toda persona culta no puede ignorar. De la pulcritud y sabiduría de la elección, baste citar que fue hecha por el ilustre catedrático don Manuel García Morente, conocedor profundo de la biblioteca universal. Es el tesoro literario de la Humanidad en toda su amplitud y diversidad: Novela, Teatro, Poesía, Historia, Viajes, Filosofía, Memorias, etc. La revisión de textos, las traducciones de obras extranjeras, ha sido siempre encargada a escritores de primera fila¹⁸.

Giovanni Verga è presente con due opere: *La vida en los campos* (costo, 5 pts.) ed *El marido de Elena* (costo, 5 pts.). Stranamente mancano

17. Cito da J.M. Sánchez Vigil, *Calpe. Paradigma editorial...*, p. 301.

18. *Catálogo General*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, p. 37.

I Malavoglia, che pure erano già stati tradotti ed erano ben conosciuti. Su tale aspetto bisognerà riflettere, ma intanto un dato è certo: Verga viene recepito come un classico insieme ad altri autori come Azeglio, Alfieri, Fogazzaro, Goldoni, Leopardi, Manzoni e San Francesco. Questi sono gli autori italiani che figurano nel catalogo del 1953.

I traduttori di Verga. Il caso particolare di Cipriano de Rivas Cherif

Stando a quanto riporta il trafiletto del catalogo della Espasa-Calpe del 1953, le traduzioni di opere straniere sono state sempre affidate a scrittori di *primera fila*, aspetto che già risalta nella politica di Urgoiti quando dà vita alla C.A.L.P.E. In altre parole, scrittori traducono scrittori, e bisogna ritenere che tale criterio implicava affidabilità e qualità. Non sono in grado, al momento, di stabilire se lo stesso criterio sia stato impiegato per altre case editrici, ma certo è che, per esempio, Pedro Pedraza y Paez è uno scrittore che redige romanzi di carattere *popular* e storico¹⁹ e lavora per la casa editrice Sopena in quanto traduttore²⁰. Osservando i titoli dei suoi romanzi, nonché l'elenco degli autori da lui tradotti, appare evidente la sua propensione per il romanzo storico di fine Ottocento. Di Giovanni Verga egli traduce *Eros* ([1916 ?] e [1917 ?]), ed *Eva* insieme a *Historia de una carruca* ([1922 ?]) sempre per la casa editrice Sopena²¹. Rafael Cansinos-Assens è scrittore di romanzi²², nonché traduttore di diversi scrittori italiani²³ e pubblica per diverse case editrici²⁴.

19. *La corte del Faraón o el casto José (novela bíblica)*, Ramón Sopena, s.a.; *Los hugonotes. Novela histórica basada en la ópera del mismo título*, Ramón Sopena [ca. 1920]; *Numancia. Novela histórica*, Ramón Sopena [1930]; *Popea. Novela histórica*, Ramón Sopena [1930].
20. Tra le tante traduzioni ricordiamo che ha tradotto Jules Verne, Alexandre Dumas, Daniel Lesueur, Victor Hugo, Walter Scott, Fiodor Dostoevskij, Jacob Grimm.
21. È traduttore anche di altri autori italiani, editi sempre verosimilmente per la casa editrice Sopena: Vittorio Alfieri, *Victor Alfieri. Su vida escrita por el mismo*, s.n. 1921; Luigi Capranica, *Sixto V. historia del siglo XVI* [1912 ?]; Mario Paschetta, *Historia de Napoleón I* [1930]; Francesco Domenico Guerrazzi, *Beatriz Cenci. Historia del siglo XVI*, s.n. [1921]; Grazia Deledda, *El camino del mal* [1922 ?].
22. Rafael Cansinos-Assens, *Alma carne*, Madrid, Prensa Popular, 1923; *La amada fúnebre*, Madrid, La Novela Corta, año 7, n. 320, 1922; *Ancilla domini*, Madrid, Prensa Gráfica, 1923, solo per citarne alcune.
23. Alfredo Panzani, *El mundo es redondo*, Madrid, Editorial América [1921 ca]; Salvatore Gotta, *La mujer más hermosa del mundo*, Valencia, Editorial Sempere [1923 ?]; Virgilio Brocchi, *El destino en un puño*, Valencia, Editorial Sempere [1927]; Luigi Pirandello, *El difunto Matías Pascal*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1924 e 1931; Mario Puccini, *Herrumbre*, Madrid, Prensa Gráfica, 1924, solo per citarne alcuni.
24. In merito alla sua figura di intellettuale rimane ancora oggi quale unico punto di riferimento la monografia di R. Oteo Sans, *Cansino-Assens: entre el modernismo y la vanguardia*, Alicante, Editorial Aguacilar, 1996, per quanto non si faccia mai cenno, mi pare, all'attività di Cansino-Assens quale traduttore.

Al momento, però, ho concentrato la mia attenzione su Cipriano de Rivas Cherif, non perché gli altri siano meno importanti, ma senz'altro è colui che più di tutti ha tradotto Verga in lingua spagnola, contribuendo quindi in maniera considerevole alla diffusione di alcune opere dello scrittore siciliano in Spagna. Della sua vita, nonché della sua attività culturale nella Madrid del primo Novecento si sa molto e molto è stato scritto²⁵. Gli studiosi si sono concentrati soprattutto a tracciare il profilo del Rivas Cherif uomo di teatro, grande riformatore insieme a scrittori di grande levatura quali Ramón del Valle-Inclán, aspetto del quale tralascio non perché poco importante, anzi, ma per concentrarmi sul Rivas Cherif traduttore di cui, invece, ben poco si sa e nulla è stato detto.

Nella corrispondenza fitta che Rivas Cherif intrattiene con il fraterno amico, nonché cognato, Manuel Azaña (col quale fonda un importante rivista, *La Pluma*) non traspare nulla sull'attività di traduzione intrapresa nei primi anni del Novecento. Stando ai dati riportati dal catalogo pubblicato dal Proyecto Boscán²⁶ sono dieci gli autori e circa sedici opere tradotte²⁷.

La sua attività traduttiva si concentra soprattutto tra gli anni che vanno dal 1913 e il 1930, anni febbrili durante i quali non solo traduce opere italiane, ma anche straniere²⁸. Se si tiene conto di tutte le opere tradotte (per lo meno stando alle indagini da me condotte allo stato attuale), abbiamo circa ventinove titoli, tutti editi nel ventaglio temporale già indicato, di cui dodici per la casa editrice C.A.L.P.E.

Ritengo che la sua attività traduttoria sia collaterale a quella che è la sua passione, il teatro, e che tradurre per le riviste e le case editrici gli abbia procurato denaro per vivere e per sostenere la sua attività d'imprenditore teatrale:

Intenté dos veces el ingreso en la carrera diplomática, que me parecía la flor del diletantismo de mis sueños, y fracasado y decidido a vivir de pluma,

25. J. Aguilera Sastre, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999; M.^a del C. Gil Fombellida, *Rivas Cherif, margarita Xirgu y el teatro de la II República*, Madrid, Fundamentos, 2003, solo per citare alcuni studi.

26. <http://boscan.uv.es:591/CATALOGO/FMPro>.

27. *Fioretti di San Francesco*; Salvatore Di Giacomo (*O mese mariano*; *Novelle napoletane*); Giacomo Casanova (*Mémoires*), Dante Alighieri (*Convivio*; *Vita Nova*); Carlo Goldoni (*La locandiera*); Antonio Fogazzaro (*Daniele Cortis*); Ugo Foscolo (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*); Giovanni Papini (*Un uomo finito*; *Buoffonate*; *Storia di Cristo*; *Le memorie d'Iddio*); Mario Puccini (*Dov'è il peccato è Dio*) e Giovanni Verga (*I Malavoglia*; *Vita dei campi*).

28. Traduce Andersen, Dickens, La Rochefoucauld, Bennet, Gautier, Nerval e Conrad tra il 1913 e il 1930.

*colaboré en varios periódicos y le di a traducir [...] procurando compaginar mi gusto con el de los editores*²⁹.

La sua familiarità con la lingua italiana lo portano a prediligere, forse anche per gusto personale, autori italiani. Tale familiarità doveva scaturire proprio da un suo lungo soggiorno a Bologna in età giovanile. Non è da escludere che l'andata a Bologna, fortemente voluta dal padre, affinché il figlio si formasse alla carriera diplomatica presso il prestigiosissimo Colegio Español, fosse funzionale ad allontanarlo dalla passione per il teatro³⁰. In realtà, proprio a Bologna entra in contatto con il mondo dell'opera lirica, nonché con tanti artisti teatrali, talché la sua passione, anziché affievolirsi, aumenta sempre più sino a diventare parte di sé quando scopre il rinnovatore del teatro Gordon Craig.

Ritornato in Spagna si dedica al teatro e decide che quella sarebbe stata la sua professione, se non come attore quanto meno come impresario, tanto da fondare una compagnia teatrale, che poi diventerà prestigiosa, con la nota attrice Margarita Xirgu. Per lei aveva già tradotto *Assunta Spina* di Salvatore Di Giacomo, autore tanto stimato da Benedetto Croce perché si opponeva, come ricorda lo stesso Rivas Cherif, al diffuso «dannunzianismo»³¹. Pare di scorgere anche un certo orientamento estetico nelle dichiarazioni di Rivas Cherif e non pare casuale che tra le opere da lui tradotte non figurino mai D'Annunzio, ma sì Verga e più d'una peraltro. Mi pare di poter concludere che Verga sia stimato da Rivas Cherif e che probabilmente attraverso il suo indiretto apprezzamento e le sue traduzioni sia possibile aprire un osservatorio sulla ricezione letteraria dello scrittore siciliano in Spagna, senza però per questo trascurare un dato importante costituito dai modi della traduzione.

I modi della traduzione. Un'esemplificazione

Nel corso delle varie ricostruzioni sulle traduzioni verghiane in lingua spagnola mi pare si trascuri troppo frequentemente l'aspetto tecnico della traduzione, tanto più che tale aspetto acquista rilievo se si considera la particolarità stilistica dell'autore siciliano. María de las Nieves Muñiz Muñiz affronta la questione esaminando l'aspetto verbale, dimostrando come il traduttore spagnolo de *I Malavoglia* abbia proceduto a un cambiamento

29. C. de Rivas Cherif, *Artículos de teoría y crítica teatral*, edición e introducción J. Aguilera Sastre y M. Aznar Soler, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013, p. 51.

30. «El medio no era ciertamente como para que se apagaran mis entusiasmo artísticos, principalmente teatrales» (C. de Rivas Cherif, *Artículos de teoría y crítica teatral*, p. 49).

31. *Ibid.*, p. 51.

dell'aspetto verbale che, insieme ad altri interventi, semplifica la ricchezza morfo-sintattica del testo verghiano. Nota, poi, come scompaiono una serie di elementi tipici quali il ritmo iterativo, la simmetria, il gioco paratattico e ipotattico immanente, il tono discendente³². Un contributo valido è offerto da Verónica Palella, da Javier Ramos Cascudo e da Mar Salazar Gordillo che analizzano dettagliatamente l'aspetto paremiologico nella traduzione de *I Malavoglia*³³. In entrambi i casi, però, si è dinanzi a visioni parziali che non danno conto di tutti i problemi legati alla traducibilità della lingua e dello stile verghiani.

Lungi il voler sopprimere a tale manchevolezza, ciò che qui propongo è solo una semplificazione di un'indagine che sto conducendo a partire dai pregevoli contributi di Gabriella Alfieri e di Daria Motta che hanno messo a fuoco tutta una serie di problemi legati all'impasto linguistico, del tutto originale, che scaturisce dallo stile verghiano. In modo particolare, utilizzando la griglia di lavoro impiegata da Daria Motta, mi sono soffermato su alcuni aspetti particolari della lingua di Giovanni Verga in *Vita dei campi* con l'intento di verificare le soluzioni introdotte dal traduttore spagnolo. Ricordo che *Vida en los campos* compare per la prima volta tradotto in lingua spagnola da Cipriano de Rivas Cherif nel 1920 per la casa editrice C.A.L.P.E.

I problemi da affrontare sono molteplici e investono più livelli della lingua; considerata la mancanza di spazio e di tempo propongo solo alcuni casi significativi della necessità di procedere a un'analisi dettagliata dei modi della traduzione.

Per quanto concerne la morfologia, Verga ricorre frequentemente a una serie di locuzioni avverbiali tra le quali spicca l'uso del costrutto « allora allora » con il significato di 'in quel momento', di chiaro influsso diretto dialettale³⁴. Osserva però Daria Motta che la reduplicazione dell'avverbio permette a Verga di creare locuzioni di diverso valore, ma pur sempre con l'intenzione di riprodurre il parlato³⁵. Un caso particolare m'interessa mostrare tratto da *Jeli il pastore*³⁶:

32. M. de las Nieves Muñiz Muñiz, « Reflexiones en torno a la primera traducción española de *I Malavoglia* », p. 920-21.

33. V. Palella, J. Ramos Cascudo, M. Salazar Gordillo, « El componente paremiológico en la traducción de la novela de Giovanni Verga en *I Malavoglia* », *Paremia*, 6, 1997, p. 471-476.

34. D. Motta, *La lingua fusa. La prosa di Vita dei campi, dal parlato popolare allo scritto-narrato*, Acireale, Bonanno Editore, 2011, p. 149.

35. *Ibid.*, p. 150.

36. Avendo impiegato la griglia di analisi di Daria Motta, le citazioni verghiane sono tratte da D. Motta, *La lingua fusa...* Per quanto invece riguarda le citazioni della traduzione spagnola mi sono rifatto alla versione on line de *Vida en los campos* reperibile al sito <http://www.gutenberg.org/files/41161/41161-h/41161-h.htm> che riproduce la prima edizione edita da Calpe nel 1920.

Mara invece rideva, e pareva che avesse informato il pane allora allora, tanto era rossa. (JP 28, 443). *Mara se reía, y «dián» que acababa de cocer el pan, según estaba de colorada.*

Siamo di fronte a una chiara perdita, non tanto di contenuto, poiché la locuzione *acabar de + inf.* fornisce l'idea di un'azione appena conclusa, quanto dal punto di vista più squisitamente stilistico. È evidente che la riduplicazione è un elemento tipico del parlato siciliano che non ha equivalenti in spagnolo, sicché Rivas Cherif opera una sorta di semplificazione. Non sono in grado al momento di stabilire se tale procedimento sia sistematico; solo un'indagine capillare lo può definire, ma in questo specifico caso si è di fronte a un appiattimento verso la lingua di arrivo.

Anche per quanto concerne la sintassi non sono pochi i problemi che si possono rilevare; osserva così Daria Motta:

[...] il periodo si snoda abbastanza ampiamente, ed è contraddistinto da un andamento liricheggiante pur nella descrizione della durezza e delle asperità della vita di campagna, ma la sintassi rimane molto semplice: si susseguono le coordinate, ognuna delle quali può reggere una subordinata che arriva però al massimo al terzo grado di incassatura³⁷.

Ancora un esempio tratto da *Jeli il pastore* suggerisce alcune difficoltà incontrate dal traduttore:

Infatti Mara non era nata a far la pecoraia, e non ci era avvezza alla tramontana di gennaio quando le mani si irrigidiscono sul bastone, e sembra che vi caschino le unghie, e ai furiosi acquazzoni, in cui l'acqua vi penetra fino alle ossa, e alla polvere soffocante delle strade, quando le pecore camminano sotto il sole cocente, e al giaciglio duro e al pane muffito, e alle lunghe giornate silenziose e solitarie, in cui per la campagna arsa non si vede altro di lontano, rare volte, che qualche contadino nero dal sole il quale spinge innanzi silenzioso l'asinello, per la strada bianca interminabile (JP 41, 808-16)

En efecto: Mara no había nacido para pastora, no estaba acostumbrada a la tramontana de enero, cuando las manos se hielan sobre el cayado y parece como si se le fueran a caer a uno las uñas; a los furiosos aguaceros en que le entra a uno el agua hasta los huesos; al polvo sofocante de los caminos, cuando las ovejas caminan bajo el sol ardiente; a la yacija dura, al pan mohoso, a los largos días silenciosos y solitarios, en que por el campo abrasado no se ve a lo lejos, sino rara vez, algún campesino negro del sol, que lleva por delante su borriquillo, por la carretera blanca y interminable.

37. D. Motta, *La lingua fusa...*, p. 162.

Il traduttore non regge la successione delle coordinate e ritengo che ciò accada poiché si limita a una mera trasposizione linguistica; è forse questo un caso in cui un buon traduttore debba necessariamente sganciarsi dal testo di partenza se vuole salvare l'«andamento liricheggiante», per imprimere al testo d'arrivo quell'intenzione stilistica percepibile nella versione originale. Certo, è una questione di scelta, e le scelte non si discutono. Rimane tuttavia chiaro che Rivas Cherif propone al lettore spagnolo una traduzione quanto più aderente possibile al testo originario, e così è costretto a spezzare il lungo periodo verghiano in quattro momenti, ricorrendo a punti e virgole che implicano una pausa più marcata di quanto non lo implicino le virgole impiegate da Verga. Anche in questo caso pare evidente che Rivas Cherif non tenga conto del particolare stile del testo di partenza, preoccupandosi solo di fare passare il messaggio inalterato attraverso un accomodamento stilistico alla lingua di arrivo.

Ancora più interessante è invece il caso dell'esame degli innesti fraseologici, cioè casi in cui nella struttura fraseologica predomina decisamente il siciliano, che emerge sotto forma di lingua italiana o toscana³⁸; la questione è comprendere come si comporta il traduttore in questi casi. Mi pare di capire che diversi possono essere gli atteggiamenti di Rivas Cherif, e, pertanto, diverse possono essere le scelte traduttive. Non sono ancora in grado di offrire una casistica completa, ma riporto solo alcuni rapidi esempi che illustrano il problema.

[...] ma lavorando sotterra, così ranocchio com'era, il suo pane se lo buscava (JP 57,132)	<i>pero trabajando bajo tierra, rana y todo, se ganaba su pan</i>
[...] e si contentava di <i>buscarsi il pane</i> con le sue braccia (RM 51,35)	<i>y se contentaba con buscarse el pan con sus brazos</i>
[...] anche lui dovesse far capitale sulle sue braccia per <i>buscarsi il pane</i> (PE 116,28)	<i>sin más capital que sus brazos para ganarse el pan</i>

«Il verbo *buscare*», osserva Daria Motta, «non può connotarsi come decisamente dialettale, ma certamente doveva richiamare alla memoria di Verga l'ispanismo del siciliano *vuscari* o *abbuscari*»³⁹. Il verbo è già attestato

38. Verga, in questi casi, lascia sostanzialmente integra la veste dialettale delle espressioni, indicandone solo episodicamente la particolarità con segnalatori grafici come le virgolette e il corsivo. Sugli innesti fraseologici si rimanda a G. Alfieri, «Innesti fraseologici siciliani nei "Malavoglia"», *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XIV, 1980, p. 3-77.

39. D. Motta, *La lingua fusa...*, p. 315-316.

nell'Ottocento nella poesia popolare dialettale, come rileva il VCIS⁴⁰. Di fatto Michel sottolinea come per quanto non sia facile indicare la data precisa della penetrazione del termine, «è da supporre che fosse entrato in uso già all'inizio del Quattrocento»⁴¹. Il lemma entra nell'italiano ma anche nel siciliano, per cui ritengo che Verga operi una traduzione letterale che non gli risulta nemmeno insolita per essere il verbo adottato pure nella lingua italiana. Daria Motta considera invece decisamente dialettale la forma *uscarisi u pani* con il significato di «guadagnarsi da vivere, lavorare, per il proprio sostentamento»⁴².

Il problema, rispetto al testo di partenza, è che Rivas Cherif preferisce tradurre – almeno rispetto ai tre esempi riportati – l'espressione utilizzando il verbo *ganar* piuttosto che ricorrere al più semplice *buscar*. In realtà, se si pensa al contesto, *ganar* dà proprio il senso di «guadagnare» con fatica rispetto a *buscar* che, per quanto utilizzato nelle espressioni orali *buscarse la vida* (con il significato di guadagnare con fatica), poteva apparire un'espressione legata all'oralità.

Non mancano casi di difficoltà nella comprensione del testo di partenza:

<p>– Per me Saridda <i>può fare la muffa</i> – diceva dal canto suo compare Nino (GS 103, 51)</p>	<p>– ¡Lo que es por mí, Saridda puede <i>presumir!</i> – <i>decía por su parte el</i> <i>compadre Nino</i></p>
---	--

Il VS spiega che *fari muffa* significa 'trattenersi a lungo in un luogo'. Tale significato è assai appropriato al contesto, ma esso ha anche un ulteriore significato, di carattere metaforico, che è rimanere zitella. *Fari la muffa* significa «conservare a lungo», «menare per le lunghe, lasciare in asso». Il contesto in cui Verga usa tale innesto fa riferimento alla rottura del fidanzamento tra compare Nino e Saridda, il che implica che al generale significato dell'espressione si aggiunge pure il significato metaforico di rimanere zitella⁴³. L'espressione *lasciare fare la muffa a una cosa* è registrata in toscano.

Del tutto diversa appare la traduzione spagnola; in spagnolo il verbo *presumir* è già registrato in Nebrija 1495 («*arrogas; insolesco-is*»). Nel *Vocabulario* di las Casas (1570) viene tradotto con «presumere». Nel *Diccionario de Autoridades* 1737 si forniscono maggiori esempi: «*sospechar, juzgar ò conjeturar alguna cosa por haber tenido indicios ò señales para ello*». Ma viene registrato anche con il significato di «vanagloriarse, tener

40. A. Michel, *Vocabulario critico degli ispanismi siciliani*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1996.

41. A. Michel, *Vocabulario critico degli ispanismi siciliani*, p. 276.

42. D. Motta, *La lingua fusa...*, p. 316.

43. *Ibid.*, p. 318.

demasiado concepto y confianza de si mismo». Gli stessi significati si registrano anche nelle edizioni moderne dei dizionari accademici.

È evidente che Rivas Cherif non comprende il significato dell'innesto e dà, pertanto, un significato diverso. Secondo il contesto sembra più verosimile che Rivas Cherif traduca volendo sottolineare l'atteggiamento presuntuoso di Saridda che la porta a rimanere zitella, dando all'uso di *presumir* il significato di mostrarsi assai orgogliosa di sé.

Conclusioni

Ora, gli esempi appena mostrati mi paiono indicativi del problema di entrare nel laboratorio del traduttore, cercando di cogliere le difficoltà che Rivas Cherif poteva incontrare nel tradurre il testo verghiano, ma ancor più della sua sensibilità rispetto a una lingua e uno stile del tutto singolari. Appare evidente il bisogno di rendere immediatamente fruibile il testo ai lettori spagnoli, ma la questione da porsi è se in taluni casi egli avesse contezza e percezione di certe sfumature linguistico-stilistiche del testo. Ricordo che egli è anche traduttore di Dante, sicché è avvezzo a certe difficoltà e asperità linguistiche, ma bisogna pur sempre chiedersi quali soluzioni trova rispetto a esse oltre l'appiattimento linguistico che è il primo e più evidente dato. E anche su tale categoria, forse, bisognerebbe assumere una certa prudenza poiché qualsiasi traduzione è un appiattimento verso la lingua di arrivo, ma ciò non significa sempre necessariamente una perdita. D'altra parte Verga, secondo quanto si desume dalla pur breve ricostruzione socio-letteraria qui appena tracciata, è un autore assai apprezzato in un momento storico-culturale nel quale parrebbe che un certo tipo di romanzo non possa attecchire per essere del tutto mutate le sensibilità estetico-letterarie. Eppure non è così, proprio per essere la scrittura verghiana particolarmente attenta alla psicologia del personaggio senza per questo eludere lo sguardo a una realtà che con il personaggio è tutt'uno (almeno secondo chi scrive). È proprio il caso di dire che grazie a questa particolare capacità Verga è un autore europeo, al di là di qualsiasi periodizzazione storiografica⁴⁴ che relega la ricezione solo in un dato momento, dimenticando che letture successive, nonché le traduzioni, rivitalizzano continuamente un testo.

Gaetano LALOMIA

Università degli Studi di Catania

44. Osserva opportunamente A. Manganaro, *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014, p. 140 che «appaiono ormai inattuali prospettive interpretative su Verga che ignorino le intersezioni col romanzo europeo».

APPENDICE

Lettera di Giovanni Verga a Pío Baroja

El País, 26 / 11 / 1907

Catania

15 Noviembre 1907

Ilustre y admirado colega.

Le diré cómo responde Quintín a D. Gil Sabadía cuando le pregunta: -¿Qué le parece mi modo de contra? – Que es usted un verdadero maestro.

Lo mismo digo yo. Bastaría el capítulo XI de su novela para mostrar al escritor de raza. La pequeña Remedios está dibujada con una sobriedad y un vigor magistrales cuando el corazón de la niña va caminando aprisa.

¡Y además tantas otras figuras, tantas otras escenas exquisitas que se aparecen vivas ante los ojos!

He leído su Scuola dei Furbi con un gran placer, y me preparo a releerla, porque su novela no dice la última palabra de su filosofía, un poco amarga e irónica.

La última escena bellísima de adiós, entre Remedios y Quintín, se hace musical.

Otros le dirán quizás, que falta la música, la decoración, las bengalas, en la carretera llena de barro, en donde se desenvuelve y termina la acción del hecho.

Yo le aseguro que leyendo su novela he tenido la impresión en la mente de ver actores en la escena. ¡Y esto es arte!

Me congratulo vivamente de ello, y le doy las gracias por el gentil regalo que me ha hecho, y le manifiesto mi entusiasmo por la obra, y mi admiración por el que la ha escrito.

Con la gran estimación y simpatía literaria

Giovanni Verga